

# 接触·碰撞·融合\*

## ——中国戏曲在西方的传播

[新西兰]孙玫<sup>1</sup>,熊贤关<sup>2</sup>

(1. 中央大学 中国文学系,台湾 桃园 32001;2. 义守大学 应用英文系,台湾 高雄 84001)

**摘 要:**文章扼要回顾了中国戏曲在海外,主要是在西方世界传播的历史过程;并且透过具体的例证分析,讨论了从接触到碰撞再到融合的历史过程,中国戏曲在西方所产生的在其母国所不曾有过的种种变异和景观。

**关键词:**中国戏曲;海外传播;梅兰芳;戏曲作品;英文京剧;全本《牡丹亭》

**中图分类号:**J80

**文献标识码:**A

根据相关历史记载,中国戏曲在海外的演剧活动至少可以追溯至明代。不过,需要注意的是,这些戏曲演出的地点虽然已经是在中国之外,但仍然是亚洲之内。更重要的是,它们依然属于华人的活动<sup>[1]107</sup>。

到了18世纪,法国的传教士约瑟夫·普雷马雷(Joseph Premare)把中国元代的杂剧《赵氏孤儿》译为法文。他的译文省略了唱词和韵白,也不是严格意义上的翻译。依据普雷马雷的文本,欧洲先后又出现了好几种法文、英文、意大利文和德文的改编本,其中包括伏尔泰的《中国孤儿》。这些剧本只是采用《赵氏孤儿》原剧的故事梗概,并不是以中国戏曲原来的形式,而是以当时欧洲人的演剧方式演出。尽管当时的欧洲人对遥远东方的陌生的中国文化、对中国戏中的异国情调充满兴趣,但是他们并不能理解,更谈不上赞赏中国戏曲的演剧艺术的价值。例如,伏尔泰虽然重视中国戏曲中的伦理主题,但是他对于中国戏曲的艺术形式的评价却非常之低。戴着古典主义“三一律”有色眼镜的伏尔泰,对莎士比亚的剧作都不以为

然,又怎么会理解中国戏曲时空流动的结构方式呢<sup>[2]107</sup>?

戏剧本是一种综合艺术,因此它在另一种文化中的传播远比音乐、舞蹈等要来得复杂和困难。更何况中国戏曲的表演综合了唱、做、念、打等多种成分,有着自己独特的美学品格,这就决定了它在中国文化之外的传播必定是一个缓慢、渐进的过程,其中不可避免地会出现它与另一种文化的碰撞。

若要讨论中国戏曲的演剧艺术对于西方戏剧的实质性影响,就不能不从20世纪梅兰芳的访美、访苏演出说起<sup>①</sup>。1929-1930年,梅兰芳率领梅剧团赴美演出。他所面对的是另一种文化中的陌生的观众群。当时的西方人普遍对中国的艺术观念和价值标准缺乏了解,或者由于欧洲中心论、殖民思想影响作祟,他们对于中国戏曲的一些看法有时就不免武断。由于中国戏曲的艺术魅力,凭着梅兰芳自身精湛技艺和全身心的投入,也由于事前精心的筹划和充分的准备,

\* 作者简介:[新西兰]孙玫(1955- ),男,汉,江苏扬州人,南京大学中文系毕业(1977级),中国艺术研究院文学硕士,美国夏威夷大学戏剧学博士,台北中央大学中国文学系教授,博士生导师,先后任教于新加坡国立大学、新西兰惠灵顿维多利亚大学欧亚语言文化学院等。研究方向:戏剧戏曲学,艺术学,比较文化学。

熊贤关,女,台湾彰化人,美国夏威夷大学东亚语文系博士,义守大学应用英文系副教授。研究方向:比较文化学。

梅兰芳的访美演出获得了巨大的成功。这一成功使得西方的观众、也让西方的戏剧同行看到了中国戏曲的精华,从而开始真正地理解和尊重中国戏曲。

梅兰芳的美国之行,为他带来了国际性的声誉,并由此引发了他 1935 年访问苏联并演出。对于访美、访苏演出,梅兰芳的本意是要对外展示和介绍中国戏曲艺术的魅力和价值,他未必会料到,当时正在向写实主义戏剧挑战、正在努力探寻戏剧新的发展方向的西方戏剧家们,惊讶地从古老的东方戏剧艺术中发现了反对写实主义戏剧的法宝<sup>[1]108-110</sup>。例如,梅兰芳的演出极大地鼓舞了当时正在艰难地同苏联的写实主义戏剧搏斗的梅耶荷德(Vsevolod Meyerhold)<sup>[1]108-109</sup>。当时的苏联,文学艺术中的现代派/反写实主义潮流正在遭受批判——自 1934 年起“社会主义现实主义”已经被规定为所有文学艺术家必须遵循的法则。梅兰芳的演出也给布莱希特(Bertolt Brecht)启迪。当时他正在努力发展“叙述体戏剧”,碰巧在莫斯科观看了梅兰芳的演出,从而获得灵感,写下了《论中国戏曲表演艺术的间离效果》一文,提出了“间离效果”(又译为“疏离效果”或“陌生化效果”)的概念<sup>[2]56</sup>。可以说,梅兰芳若非因为访美而获得国际声誉,他或许也就不会有后来访苏的机遇;然而,如果从现代世界戏剧发展史的视角来观察,梅的访苏则有着比他访美更加深刻的意义。

中国戏曲在 18 世纪不被西方人理解和重视,到了 20 世纪却为西方杰出的戏剧家们欣赏和推崇。出现这种历史性的转变,在很大程度上是因为西方戏剧自身产生了变革的需要。西方戏剧发展到写实主义戏剧阶段之时,彻底地否定了剧场艺术的假定性,力图在舞台上逼真地再现现实生活中的场景,制造艺术幻觉,结果使得戏剧艺术走进了一条非常狭窄的胡同。而物理学革命性的发展、电磁理论的建立,导致了电、光、声在艺术领域的应用,改变了艺术的载体和表现形式,进而影响了人的审美。自 19 世纪末,电影发明以后,以制造艺术幻觉为目的的写实戏剧便遇到了强有力的挑战。显然,在逼真地再现现实生活场景这一方面,戏剧是无法同电影较量的;因此,戏剧只有向剧场的假定性回归,以发挥自身的长处。

自梅兰芳访美、访苏演出获得成功后,又有中国戏曲演出团体出访西方国家。中华人民共和国成立后,尤其是 20 世纪 80 年代改革开放以来,以不同形式出访演出的中国戏曲团体更是不胜枚举。讨论这些新中国成立后的戏曲出访演出在西方产生的影响,自然就不能不提及 1955 年赴巴黎参加法国举办的第二届国际戏剧节的中国艺术团<sup>②</sup>。其中张云溪、张春华等人演出的《三岔口》《秋江》等剧目,使得法国同行大开眼界。例如,法国当代重要的诗人、剧作家、小说家热内(Jean Genet)观看演出之后,就尝试在他的《黑人》和《阳台》等剧中直接模仿或化用中国戏曲的

表现手法<sup>[2]63-67</sup>。

## 二

论说中国戏曲在西方的传播,除了中国人在西方演出的中国戏外,还应该包括西方人在他们的国度用他们的语言演出的中国戏。当然,这类演出和前文所说的 18 世纪西方人演出《赵氏孤儿》不同,它们基本上是属于翻译演出,而不再是只采用原剧的故事梗概再重新创作。这些演出虽不一定每一出都是“原汁原味”,但它们都程度不同地、或多或少地保留了中国戏原来的一些特征。

1934 年,旅英的中国学者、剧作家熊式一把京剧《红鬃烈马》改编为话剧,同年在伦敦上演,次年纽约百老汇演出,大获成功。该剧之所以获得成功,其重要原因之一是译者根据西方观众的价值取向对原剧作了适当的取舍,例如,他删除了原剧中薛平贵和代站公主的婚姻,突出渲染了王宝钏和薛平贵之间的爱情<sup>③</sup>。在百老汇上演时,全剧的人物均由美国人扮演,只有一名中国人扮演一叙述性角色“尊贵的解说者”;其舞台基本上保留了传统京剧的一些原貌,如空舞台、马鞭等道具<sup>[3]167-169</sup>。因为是以对话为主,该剧虽然脱胎于京剧,但还不能算作是真正的戏曲演出。

在笔者看来,第一次由西方人采用西方语言、并大体上保留了戏曲艺术特征的演出,当属斯科特(A. C. Scott)翻译并执导的《蝴蝶梦》(大劈棺)。1961 年和 1967 年,戏剧艺术高级学院(The Institute for Advanced Studies in Theatre Arts)上演了斯科特的《蝴蝶梦》。斯科特是在美国任教的英国人,他的作品采用了戏曲的身段和程式化的动作。为此,他特地从香港请来京剧演员胡永芳和胡鸿燕,帮助他训练美国以及英国和加拿大的演员。最后,《蝴蝶梦》的演出也保留了中国传统的舞台、头面、砌末、服装、化妆等形式,还配上了锣鼓经<sup>[3]170-171</sup>;但是,美中不足的是该剧省略了原剧中的唱腔<sup>[4]128</sup>。

“唱”可谓是戏曲的灵魂,但是要以英文来演戏曲并保留该剧原有的唱腔,何其难也!把原剧中的中文唱词翻译成英文,这并不十分困难。难的是,中文唱词译为英文后,便无法再以原剧的唱腔演唱,因为英文和中文非常不同。中文一字一音节,除了“n”和“ng”两个鼻辅音外,韵尾都是元音;而英文通常是一字多音节,并以辅音收尾。所以,中文唱词译为英文以后,新唱词的音节与以前的完全不同,因而与原音乐旋律不合,无法再以原唱腔演唱。所以,1972 年华人(台湾)学者杨世彭在夏威夷大学翻译并执导京剧《乌龙院》时,所有的对话皆采用观众所熟悉的、地道的、口语化的英文,而唱词则依旧是中文。当时,杨世彭是用罗马拼音给原唱词注音的方式,让不懂中文的演员们模仿中文的发音,从而演唱京剧唱段<sup>[3]</sup>。



彻底解决用英文唱京剧这一难题的是魏莉莎(Elizabeth Wichmann-Walczak)。魏莉莎现任夏威夷大学戏剧暨舞蹈系教授、亚洲戏剧教研室主任。在母校攻读研究生期间,她曾于1979年至1981年在南京学习和研究京剧。1979年,中美关系正常化,双方联合选定了自中华人民共和国成立以来首批来华学习的美国教授和研究生,魏莉莎名列其中。当时,她一边向武俊达学习戏曲音乐理论知识,一边去江苏省京剧院观摩排练和演出,或去江苏省戏校观摩学校的课程,亲身学习和体会京剧的表演艺术。后来,当时南京大学的校长匡亚明介绍她拜梅兰芳的弟子沈小梅为师。1980年,在匡校长的建议下,魏莉莎公演了向沈小梅学会的梅派名剧《贵妃醉酒》,成为自中华人民共和国成立以来第一位在中国舞台上表演京剧的外国人,引起了极大的轰动,被人们称之为“洋贵妃”。

1981年,魏莉莎回到夏威夷,执教于夏威夷大学戏剧系。她结合教学工作的需要,自1984年起翻译并执导了一系列的京剧作品:《凤还巢》《玉堂春》《沙家浜》《四郎探母》《秦香莲》《杨门女将》《白蛇传》等等,其中既有传统老戏(如《玉堂春》),也有新编古装戏(如《杨门女将》),还有现代戏(如《沙家浜》),可谓应有尽有。排演上述英文京剧,魏莉莎得到了中国京剧艺术家们的有力的支持。1984年排演《凤还巢》,是中国京剧院的杨秋玲等人,赴檀香山参加教学和排练工作。自1989年排演《玉堂春》以降,先后有江苏省京剧院的沈小梅、陆根章等人参加教学和排练工作。而参加上述英文京剧演出的演员都是夏威夷大学戏剧暨舞蹈系的学生。平常他们不仅受过一般的戏剧表演训练,也接受过一些基本的京剧表演身段和程式化动作的训练。在突击排演英文京剧作品时,他们更是要接受强化训练,通过反复模仿掌握作品中的具体的表现手法和艺术语汇,并深入体会和领会其中的艺术精神。

至于魏莉莎,她究竟是如何攻克京剧唱词英译及演唱的难关的呢?在夏威夷大学攻读博士学位期间,熊贤关曾参与《玉堂春》的复排和《沙家浜》的排演工作,亲眼看到魏莉莎头戴耳机,一边听着京剧录音,一边哼唱,一边翻译的情景——字斟句酌,在原剧既定的旋律中填入英文,一种与中文截然不同的语言。换言之,魏莉莎是凭借其出色的英文造诣和对于京剧音乐的熟稔,才将中文唱词翻译并修饰为既如英诗般押韵,又能契合京剧腔调的英文唱词的。

还需要指出的是,魏莉莎翻译和执导系列英文京剧作品,其意义不仅在于西方的戏剧舞台上终于出现了用英文演出的、完全保留了中国戏曲艺术特征的作品;还在于受过她以中国戏曲的方式训练的学生,也已经把中国戏曲的艺术精神和表现手法,运用到他们艺术实践中去了。例如,目前任教于新西兰惠灵顿维多利亚大学英文系戏剧专业的 Megan Evans 和任教

于新加坡国立大学英文系戏剧专业的沈广仁。

### 三

中国戏曲在西方传播的另一种类型,即由移民西方的华人用中文演出的戏曲,而其受众则主要是不懂中文的西方人。20世纪80年代,中国大陆改革开放,先后有大批的中国人前往西方国家求学、工作和生活,其中也包括从事戏剧工作的人们。这些戏剧人把自己所熟悉的中国戏曲带到了西方世界,展现给当地的观众,20世纪90年代末期由陈士争执导的超大型戏曲演出——全本《牡丹亭》就是其中引人注目的一例。1998年,美国纽约的林肯中心、法国巴黎秋季艺术节、悉尼艺术节和香港艺术节联合制作全本《牡丹亭》<sup>④</sup>。应该说,林肯中心等机构之所以愿意投资制作中国古代的戏曲名著,这和中国改革开放30多年后国际地位提升、中国文化影响力增强有密切的关系。任何人都难以想象,在此之前,在20世纪的任何一个历史阶段,会有这样的事情发生。

陈士争出生于中国湖南长沙,自幼学习戏曲,1987年移居美国,曾获纽约私立大学艺术硕士学位,后来从事实验剧场的导表演工作<sup>⑤</sup>。全本《牡丹亭》最初计划是由陈士争执导并与中国的上海昆剧院合作完成。上海昆剧院集合了全团的精英,辛勤排练了8个月。但是剧作在出国前“验收”时却发生了争议。据说,其中的烧纸偶、抛纸钱、刷马桶等等,都是争执的焦点。最终,陈士争联合了上昆的钱熠和周鸣、北昆的温宇航等人,在美国另组一班人马,根据原来的构想重新排演。该剧首先是在林肯艺术中心亮相,接着又进行了全球巡演,并于2003年2月在新加坡举行亚洲首演。

当时,新加坡的《联合早报》特邀熊贤关为该剧撰写剧评<sup>[5]</sup>,所以他从头到尾观看了这部55出的全本《牡丹亭》。全剧共由六大演出段落组成,虽然号称“全本”,但其中“写真”和“玩真”这两出重头唱工戏却是以弹词的形式表演,另外有些地方则化用了木偶戏的形式。陈士争不改动汤显祖的文辞,大体依循当年由叶堂编订的昆曲曲谱。他用池塘环绕的亭式舞台、真的流水、戏水的鸳鸯和鱼儿、婉转的画眉鸟、明代风格的家具,等等,努力营造明代江南士大夫观剧的氛围。为了演出热闹好看,其中间或插入踩高跷、耍武术、抖空竹、跳猴皮筋,等等。很显然,陈士争全本《牡丹亭》的创作是基于美国的商业性戏剧演出。为了吸引西方的观众,也为了在冗长的演出中活跃气氛,他设法加进了不少中国“民俗”的元素,这原本无可厚非。然而,像是在舞台上刷马桶,最后居然还把桶里的脏水倒进清静的池塘,这样的表演就只能算是恶趣了,而且这种写实的表演风格也和全剧的基调不相符合。

综上所述,中国戏曲是一种非常复杂的综合演剧

艺术,它不同于美术、音乐和舞蹈,在中国文化之外的场域传播必然会遇到语言、唱腔、程式化表演等诸多方面的困难和障碍。所以,它在西方的传播经历了一个缓慢发展的历史过程。简言之,从接触到碰撞再到融合,中国戏曲在西方产生了它在母国所不曾有过的种种变异和景观。(责任编辑:陈娟娟)

- ① 把苏联戏剧文化看作是西方戏剧文化的组成部分,这是从它的文化历史传统,而不是从现代地缘政治的层面来论述问题。
- ② 参见《事件:中国艺术团参加巴黎第二届国际戏剧节》,《梨园百年琐记》。
- ③ 无独有偶,而后在美国上演的、根据《琵琶记》改编而成的《琵琶吟》,也是突出渲染赵五娘对蔡伯喈忠贞不渝的爱情,并刻意削弱了原剧中“尽孝”的主题,详见都文伟《百老汇的中国题材与中国戏曲》,上海三联书店,2002年版,第84-94页。
- ④ “全本《牡丹亭》演出说明书”,新加坡,2003年2月6-16日,

第1页。

- ⑤ “全本《牡丹亭》演出说明书”,新加坡,2003年2月6-16日,第19页。

#### 参考文献:

- [1] 赵山林. 二十世纪前期的中国戏曲研究[J]. 戏剧艺术, 1998, (01).
- [2] Leonard Cabell Pronko. Theater East and West: Perspectives toward a Total Theater(东西方戏剧:总体戏剧观), Berkeley: U California. 1967.
- [3] 都文伟. 百老汇的中国题材与中国戏曲[M]. 上海:上海三联书店, 2002.
- [4] 熊贤关. 越界之转化——中国戏曲的英译与演出个案探讨[J]. 广译, 2013, (08).
- [5] 孙玫. 赏心乐事,超越时空——观全本《牡丹亭》亚洲首演[N]. 联合早报, 2003.

## Contact, Colliding, and Integration: Transmission of Chinese Opera in Western Countries

SUN Mei<sup>1</sup>, XIONG Xian-guan<sup>2</sup>

Department of Chinese Languages and Literature, National Central University, Peach Garden, Taiwan 32001;

2. Department of Applied English, 1-Shou University, Gaoxiong, Taiwan 84001)

**Abstract:** In this paper, we briefly review the transmission of Chinese opera in western countries and discuss various variations and landscapes generated from the contact, colliding, and integration of Chinese opera and Western environment.

**Key Words:** Chinese Opera; Oversea Transmission; Mei Lanfang; English Peking Opera

(上接第182页)

- ⑩ 其他又有一些如“青楼”角妓(包括为“北人”虏掠“江南女乐”)善唱“慢词”等零星资料。
- ⑪ 南方诸腔——我不接受将明代“海盐、余姚、弋阳、昆山”称为“四大声腔”的说法,见《戏曲与浙江》(浙江人民出版社,1991年版)。“四大声腔”问落地(《南大戏剧论丛》第九辑,2013年版)。
- ⑫ 唐宋时,“絃索”包含琵琶弹拨及箫笛吹管——唐王建《霓裳辞》“中管五弦初半曲,遥教合上隔帘听……。絃索撒撒隔彩云,……,新换霓裳月色裙。”等。南宋张元干【瑞鹤仙】“絃索。笙簧声里,还记兰房,正垂罗幕。”等可证。
- ⑬ ……以“四—6 7”为结的唱谱我国音乐无“‘闰’调式”(世界上也没有)。《纳书楹》此谱,实际在其末结宜视为转“上属调”,即以“徵”为“宫”:……| 5 6̣ 76 5 43 | 1·2 3 —。

- ⑭ 沈远《絃索》、汤显《太古传宗》是今存仅有两部“絃索北曲”唱谱——后者内有“南曲”。

⑮ “北曲”曲牌很难有稳定的“文体格式”——如《正音谱》所定【混江龙】“槽式”中有“平平平平仄仄—仄平平”的“东陵门锄荒了邵平瓜”等(九“正字”)句,何能为“槽式”?

- ⑯ 【点绛唇】,其文体“40 4● 3● 40 50●”,句句句韵,极为稳定——【点绛唇】和五代时已为成熟的“律词”词牌。“曲”截其上片而用之,(或因其唱调)而韵断何异。故南北曲中【点绛唇】可有两“体”:循词体者,作“40 ; 70● | 40 ; 50●”,如白朴散套、王子一《误入桃源》等;用曲体行,作“40 ; 4● | 3● ; 40 ; 50●”,如不忽小散套、纪君祥《赵氏孤儿》等。

## Kunqu Qulv and Quchang

LUO Di

(Zhejiang Provincial Research Institution of Culture and Arts, Hangzhou, Zhejiang 310053)

**Abstract:** In this paper, I discuss several problems. First, I discuss the singing of northern opera in Yuan dynasty. Secondly, I discuss the singing of northern opera in Ming dynasty before the generation of southern opera and after the prosperity of southern opera. Thirdly, I study the basic singing of northern opera taking the first qu of the opera and its transformation. I find that as regards northern opera, there are not fixed styles, and that there are three different singing ways taking “Dian Jiang Chun” as the example.

**Key Words:** Opera Art; Opera Art; Kunqu Art; Kunqu Music; Qulv; Quchang; Northern Qu